

自然を見つめる目

一九世紀ピクトリアリズム写真論における視覚のあり方

調 文 明

写真と目の関係はかたちを変えながら、常に様々に語られてきた。歴史家で美術批評家のフランツ・ローとタイボグラフィアーのヤン・チヒョルトの編集による『写真眼』（一九二九年）⁽¹⁾、ニューヨーク近代美術館の写真部門ディレクターであったジョン・シャーカフスキーの編集による『写真家の眼』（一九六六年）⁽²⁾、そしてデジタル画像登場以降の状況を描いたウィリアム・J・ミッチェルによる『リコンフィギュアード・アイ』（一九九二年）⁽³⁾などが挙げられる。

例えば、ローは『写真眼』のなかでフォト・モンタージュなどの一九二〇年代における新たな表現を目指した写真を数多く紹介したが、その序文「機械と表現」の冒頭で次のように述べ、前時代の写真表現との決別を表明している。

これまでのところ、写真史は二度の隆盛期を示している。一度目は技術発展の始まり（ダゲール）であり、二度目はその終わり（この本の写真と絵入新聞に掲載された「匿名」の映像を見よ）である。この始まりと終わりの間で制作されたものの大部分には問題がある。というのも、絵画あるいはグラフィックアートのどちらかに属する魅力を模倣しようとする、あけすけなあるいは偽装した試みがなされたからである。これはもちろん、写真の適切な役目からの逸脱であった。人が自らの時代のものの見方から完全に逃れることはできず、常に同時代の芸術との親近性を示そうとも、写

真の役目は決して模倣に陥るべきではないのだ(4)。

このローの文章で、注目したい点が二点ある。一点は、「もの見方」という表現に表れているように、写真と視覚が密接に関連づけられているという点である。もう一点は、一九世紀半ばから二〇世紀初頭までの「谷間」の時代が絵画やグラフィックアートの「もの見方」に従って、模倣を行っていると考えられている点である。ローが主張するように、「谷間」の時代において画家の見方に従って絵画の構図などを真似た写真(オスカー・レイランダーの《人生の二つの道》(一八五七年)など)が数多く制作されたことは確かである。そう考えると、ローにとって「谷間」の時代における「もの見方」とは、絵画に基づいた「もの見方」が主に想定されているように思われる。しかし、実際のところ「谷間」の時代における「もの見方」は複数存在し、互いに反発したり、調和したりしながら目指すべき写真像を形成しようとしていたのである。

そこで、本稿では「谷間」の時代、特に一九世紀後半のイギリスで活躍した写真家のヘンリー・ピーチ・ロビンソンとピーター・ヘンリー・エマーソンのピクトリアリズム写真論における写真と視覚の関係に注目したい。ヘンリー・ピーチ・ロビンソン(一八三〇〜一九〇二)は『写真における絵画的効果』(一八六九年)において、写真家のなすべき仕事とは「見ること」であるとし、「芸術的な視覚の力は、いわば、最も偉大な画家、彫刻家、建築家が最も素晴らしい作品を制作する際に、道しるべとなるルールや原理を学習することによって、人工的に開拓されるだろう」(PE 18)と述べている。彼はこうして鍛え上げられた視覚によって、対象の細部まで隈なく精査し、絵画的効果を最大限に発揮できるような完璧な画面構成を追求しようとした。これはまさに、絵画に基づいた「もの見方」と言えるだろう。

そして、『写真における絵画的効果』が発表されたちょうど二十年後の一八八九年に、ピーター・ヘンリー・エマーソン(一八五六〜一九三六)は『芸術を学ぶ学生のための自然主義写真』を出版した。エマーソンは生理学的研究から人間の視

覚には多数の欠点が存在し、焦点が当たる中心部以外はぼやけていると述べ、写真家はそうしたぼやけた視覚像を再現するべきだと主張した。エマーソンのこの著作の発表に前後して、ロビンソンとエマーソンは、いくつかの写真雑誌上において激しい論争を行ったが⁽⁵⁾、この論争において最も対立した点のひとつは、対象を捉える際の目の働きであった。エマーソンが生理学的見地に立って、中心部以外焦点のぼやけた視覚像を写真家は再現するべきだと主張したのに対し、ロビンソンは「とても自然だ！」という文章のなかで、人間の目はどのように焦点が「固定された」状態にあるのではなく、実際には瞬間的に変化させ、焦点の合った状態で見ていると批判した⁽⁶⁾。ロビンソンあるいはエマーソンのどちらの主張が正しいのかはさておき、両者が人間の目とは実際のところ如何なるものであるのかということを中心に議論し、それを写真に適用させようとしていることは興味深い。

このことは、一九九〇年の著作『観察者の系譜』のなかで、アメリカの美術史家ジョン・クレーリーが示した、生理学の登場による視覚モデルの変化、すなわちカメラ・オブスキュラに代表される古典的な観察者モデルからステレオスコープに代表される新たな観察者モデルへの移行の一つの例として見ることもできるかもしれない⁽⁷⁾。クレーリーは、一七、一八世紀の観察者の支配的な地位のパラダイムを示す例として、カメラ・オブスキュラを挙げる。それは、人間の目と比喩的な関係を取り結びつつ、人間の身体から視覚を切り離し、非肉体化させたものであった。すなわち、古典的な観察者モデルとは、身体を捨象した視覚によって、瞬時に外部世界を把握するものとして位置づけられていたのである。一方、一九世紀に関してはいくつかの視覚器具、とりわけステレオスコープを取り上げて論じている。一七、一八世紀的な思想の中で視覚の主観性が抑圧されていたのとは対照的に、一九世紀においては、生理学の登場を受け、感覚的な主観的視覚が優位に立っていたと述べる。一九世紀における視覚は、古典的な視覚とは異なり、人間の肉体と不可分であり、それ故不透明で、誤りをも犯す存在であることが、生理学の研究で明らかになった。それは、人間の感覚が肉体という、疲れや限界を生じさせるものと不可分に結びついているからなのである。

上記のクレーリーの議論に一定の妥当性があるとしても、ロビンソンやエマーソンの視覚の捉え方を生理学のみに帰すわけにはいかない。そこで、本稿ではロビンソンやエマーソンの主張する「目」のあり方の多様性、すなわち絵画と密接に関連する「教育を受けた」目、生理学と密接に関わる人間の目、そして異常なまでの描写力から「巨人サイクロプスのようなレンズの目」⁽⁸⁾とも評されたカメラの目（あるいは写真眼）という三つの目がときに結び付き合い、ときに反発しながら、彼らの写真論を形成していく過程を明らかにしていきたい。

一、教育を受けた目とカメラの目——ロビンソンの視覚論

一・一、写真と芸術

『写真における絵画的効果』（一八六九年）において、ロビンソンは芸術がもっぱら対象とするものは「自然」で、その「自然の真実」を明かすことこそが芸術の本分であり、それは写真が目指すべきものでもあると考えていた。ロビンソンがラスキンの『近代画家論』第一巻の第二部第一章第二節のタイトルをそのまま引用して「自然の真実は教育を受けていない諸感覚によって識別されるべきではない」(P. 15)と述べるとき、それは教育を受けた感覚であれば、自然の真実を識別することができるということの意味していた。そこで、「教育を受けた感覚」としてロビンソンが強調するのが「目」である。彼は次のように述べている。

芸術の本質的な領域が、自然が提示するものだけでなく示唆するものをも再現する、粗野なものを洗練させる、平凡なもの避ける、あるいは詩的に扱うことでそれを変容させ、輝かしいものにするなどによって、理想的なかたちにおいて自然を取り扱うことである一方、写真は風景画にせよ肖像画にせよ、最も直写的なかたちにおいてのみ自然を

取り扱わねばならないのであり、その限りにおいて、最も卑近な局面と最も限定された度合いは除き、芸術は写真と共通する部分を全く持たない、としばしば証拠なしに言われてきた。(中略) 自然の中でこれらの偶発的な美を発見し、それらが何から構成されているかを確かめることができるのは、絵画的効果が依存する諸法則に慣れ親しんだ人間の教育を受けた目だけである。(PE 12)

ロビンソンは、写真が発明されて以来注目されているカメラの目の写実性を認めつつも、写真が芸術としての地位を築くためには、自然の中にある偶発的な美を発見し、自然の真実を識別できる「教育を受けた目」を写真家が有さなければならぬとした。そして、写真家がその「目」を手に入れることによって、写真と芸術は共通する部分を持つことができると彼は考えたのである。すなわち、写真家は教育を受けた目によって理想的なかたちで自然を扱い、そのようにして捉えられた自然をカメラの目によって直写的なかたちで扱うのである。確かに、カメラの目による再現は、単に「自然に忠実である」だけで、自然の側面をなぞっただけに過ぎない。しかし、その忠実さは写真の一大特性でもあり、自然の真実をより一層明瞭にすることができるのである。

ロビンソンは更に、写真家の目の教育を推奨する。

芸術の素晴らしさは、単なる迫真性が有するよりも幅広く永遠なる価値を有している。ティツィアーノやベラスケス、レノルズによる肖像画は、外見の類似としてよりもむしろ、絵として生き生きとしている。(中略) しかしながら、芸術文化は外見の類似を確保しながら、素早く目立った特質を捉えるよう目に教え込むことによって、最も適した眺めを決定し、その特徴の効果を際立たせる——自然の長所を圧倒的に目立たせると同時に、自然の欠点を隠し抑える——ために光を調節するのを実質的に手助けする。(PE 13)

ロビンソンは自然の中にある目立った特質を捉える必要性を訴えるが、そこにこそ目の教育の重要性があり、その目の教育のために「絵画的効果が依存する法則」が関わってくるのである。実際、ロビンソンは「線のバランス」や「統一性」、「人物の配置」、「明暗法」などの諸法則に関して、写真や絵画の実例を取り上げながら論じている。そして、彼はそれらの諸法則を論じる際に、「ピクチャレスク」という語を多く用いている。そこで次に、ロビンソンが「ピクチャレスク」という語をどのように捉えていたのかをみていくことにしたい。

一・二、ピクチャレスクへの注目

ロビンソンが、カメラの目が捉えた「直写的なかたちにおける自然」の再現と、教育を受けた目が捉えた「理想的なかたちにおける自然」の再現が両立するとき、初めて写真は自然の真実を表す芸術たりえろと考えていたことは先に示した。その際、彼は理想的なかたちにおける自然のあり方として、「ピクチャレスク」を想定していた。そのことをよく示しているのが次の文章であろう。

描くに価するあらゆる光景は、崇高なるもの、美なるもの、あるいはピクチャレスクなるものを持たねばならないというのが、芸術の古い原則である。写真は、その本質によって、第一の崇高なるものを表せると自負することはできない。しかし、美はその手段によって表わされ得る。そして、ピクチャレスク性は今まで決してこんなに完璧な理解者を有していなかった。(PE 15)

この文章において、ロビンソンはピクチャレスク性の完璧な理解者として写真を位置づけているが、写真とピクチャレスクとの関係を考察するためには、先ほど取り挙げた「教育を受けた目」に注目する必要があるだろう。

「ピクチャレスク」という概念と「教育を受けた目」との関係は、一八世紀にピクチャレスク概念を理論的に整備した、聖職者であり教育者でもあったウィリアム・ギルピンの思考と重なる部分がある。ギルピンは「ピクチャレスクな美について」という論文において、「観察が不正確な人にとっては単色にしか見えない白鳥の羽根ですら、実際にはピクチャレスクな目ならすぐに発見できるような数多の影と素晴らしい手触りをもって変化しているのである」⁽⁹⁾と述べている。ここで観察の正確さと不正確さは鑑賞者の知識に依存しており、その知識は教育によってもたらされる。安西信一が「ピクチャレスクの美学理論——ギルピン、プライス、ナイトをめぐる——」のなかで述べているように、ギルピンにおける「ピクチャレスクな目」とは、まずもって「画家に固有な物の見方」であり、絵画理論の教育を受けた目である⁽¹⁰⁾。ロビンソンは、このように教育を受けた目によって、自然の中にある目だった特質、すなわちピクチャレスクな特質を見出すことができる⁽¹¹⁾と考えていたのである。

そして、自然の中にあるピクチャレスクな特質は、先に挙げた白鳥の羽根のように、普段であれば気付かないような細部に宿っている。それゆえ、写真画像は細部にわたって忠実に再現されていなければならないのである。細部がぼやけているというのは、ピクチャレスクな特質を失ってしまう危険性を常に孕むことになるからである。そこにこそ、「直写的なかたちにおける自然」を再現し得るカメラの目の必要性が存在することになる。ロビンソンが写真をピクチャレスク性の完璧な理解者として位置づけていたのは、写真の機械的な写実性によって、ピクチャレスクな特質が写真画像の中に保持されるからである。彼にとつて、その写実性は決して失うことのできない必須条件なのである。しかし、ロビンソンが「その景色」「空のある風景（引用者注）」を写すために必要な露光時間は十分すぎるほどで、空を完全に消してしまうだろう」(PE 192)と述べているように、一八六〇年代においてネガの感光性は未だ不十分で、明るい部分と暗い部分を同時に撮影することは不可能であった。それを克服するために、彼は複数のネガを組み合わせるコンビネーション・プリンティングという手法を積極的に奨励する。空や風景を別々に撮影することで、個々のネガにおいて明瞭な細部を手に入れることができるのである。

今まで述べてきたように、ロビンソンは「ピクチャレスク」と写真を結び付けて論じているが、彼がギルピンやプライスの主張する「ピクチャレスク」概念をそのまま踏襲しているかという点、それは疑わしい。そこで、ロビンソンの「ピクチャレスク」観を考察するために、彼が『写真における絵画的効果』において、どのように「ピクチャレスク」という用語を使用しているかを見ていくことにしたい。

ロビンソンは、第一二章「写真における空の正当性」の中で、次のように述べている。

自然はまったく同様に美しいわけではないということは覚えておかねばならず、出来る限り、最も美しい仕方でも自然を表現するのが芸術家の役割である。(PE 60)

ロビンソンは自然が常に美しいとは限らないことに注意を向けたうえで、自然をより美しくするために、自然をどのように配置すべきか、どの時間帯の光が適切かなどを考慮することが写真家の果たすべき役割であると考えていた。例えば、ロビンソンは第四章「単純な規則」で、「ある対象の正面図は、同じ対象が遠近法で見られたときほどピクチャレスクではない」(PE 47)と述べ、正面図と遠近法的な図とを比較している。また、第五章「明暗法——細部あるいは鮮明度」において、「光が対角線状に落ちていたり、拡がっていたりするときは、光が水平的あるいは垂直的に配置されているときよりもピクチャレスクである」(PE 121-122)と述べるとき、ロビンソンは水平線及び垂直線と比較して、対角線のほうがより美しい効果として選択している。ここで用いられている「ピクチャレスク」という用語は、遠近法や対角線といった従来の絵画的な諸法則に適ったものとして解釈されている。

また、明言してはいないが、ロビンソンは自然の生成物と絵画的諸法則との合致をピクチャレスクな特質として見ている節がある。例えば、第三章「線のバランスとコントラスト」の中で、彼は次のように述べている。

最も心地良く、感じの良い構図は多かれ少なかれ、三角形やピラミッド形、対角線とその対照となる物（同じもののヴァリエーション）、そして円という主要な概念に基づいて、様々な修正を伴って形成されるということが、偉大な芸術家達の最も素晴らしい作品群の考察から明らかになった。（中略）四角い立面図の現代の家とゴシック様式の教会や尖塔との比較によって分かるように、四角い形はピラミッド形ほどピクチャレスクではない。しかも、自然は決して四角い形を成さなご。（PE 22-23）

「自然は決して四角い形を成さない」と述べる際、ロビンソンは自然が生み出すかたちとピクチャレスクとを結びつけて考えているように思われる。この主張には、ピラミッド形がピクチャレスクであるのは自然がそのようなかたちを生み出しているからであるという、ある種の根拠付けが垣間見える。ここで用いられている「ピクチャレスク」とは、美や崇高に對置される美的範疇のひとつというよりはむしろ、従来の絵画的諸法則が自然から生み出されることで特権化されたものとして認識されている。更に、ロビンソンはそうした自然の中に見出せる三角形やピラミッド形の構図を人物配置にも応用する。彼は第一章「ピラミッド形」の中で、ウィルキーの作品《盲目のヴァイオリン弾き》での人物配置に関して、次のように述べる。

この集団以上に形式的で、規則的で、人工的で、しかし全体的に自然なものなどあり得ようか。もしも芸術——諸法則によって規制されている芸術——が自然と相容れないものだとしたら、これ「ウィルキーの《盲目のヴァイオリン弾き》（引用者注）」は一八〇六年の最も人気のある絵とはならなかったであろう。（PE 70）

以上のことから、ピラミッド形が人工的な配置であるにも関わらず、自然との対応関係によって鑑賞者に心地良さを与え

ているとロビンソンが考えていたとみることもできるだろう。

最後に、ロビンソンはモデルの衣装に関してもピクチャレスクという用語を用いていることに注意しなければならない。彼は第三章「構図の例——グドールの《ブランコ》」において、その絵に描かれている子供たちの服装に関して、「現代の衣装はしばしば非難されるが、この絵の中に表現されている人物達のドレス以上に、何の誇張も無く、ピクチャレスク的なものなどあり得ようか」(PE 172)と述べている。ロビンソンによる「現代の衣装はしばしば非難される」という主張が意味するところは、おそらく他の要素とのバランスを欠いて、絵を台無しにしてしまうことであるように思われる。このように考えると、ここでのピクチャレスクという語は、自然においてすべてがバランスを保ちながら調和しているように、子供たちのドレスも絵の中で他の要素とバランスを保ちながら調和しているということを指し示しているとみることができるだろう。

以上、ロビンソンの「ピクチャレスク」観を考察してきたが、彼は「ピクチャレスク」という言葉を重層的に用いていることが分かる。第一に、先に引用した文章に見られるような、美と崇高に対置された美的範疇としての「ピクチャレスク」、第二には教育を受けた目によって自然の中から見出される、絵画的諸法則と関連した「ピクチャレスク」、第三には絵における他の要素とのバランスの良さといった意味で適用される「ピクチャレスク」が挙げられる。彼にとって「ピクチャレスク」という語は絵画と密接な関係を有していることが分かるであろう⁽¹¹⁾。

一・一三、ロビンソンの写真論における複数の「ものの見方」

さて、ここまでの議論をまとめると、ロビンソンはカメラの目によって捉えられた直写的な自然と、教育を受けた目によって捉えられた理想的な自然との調和を達成させることが写真の芸術的表現にとって必要不可欠であることを主張していた。それでは、クレリーが一九世紀の観察者モデルとして強調した生理学的視覚は、当時の写真論においてどのような位置を

占めていたのだろうか。

ロビンソンの著作『写真における絵画的効果』が出版される三年前、一八六六年の『イギリス写真年鑑』に「写真雑誌刊行以前の写真小史」という年表形式の匿名記事が掲載された。その記事が挙げた写真史の始まりの年は、イギリスのウィリアム・ヘンリー・フォックス・タルボットやフランスのルイ・ジャック・マンデ・ダゲールが写真術を公表した一八三九年ではなく、人間の両眼視を考察したユークリッドの著作『光学』が発表された年（紀元前三〇〇年ごろ）であった¹²。更に、この記事ではイギリス人生理学者チャールズ・ホイートストーンによるステレオスコープという視覚器具装置に関する一八三八年の論文も写真史年表のなかに含まれている。一八六〇年代においては、現代の写真史とは異なり、生理学的視覚と写真が緊密に結びつけられていたことが分かる。

それでは、ロビンソンの著作のなかに生理学的視覚に関する記述があるのかどうかをみてみることにしよう。彼は第二章「明暗法——細部あるいは鮮明度」の中で次のように述べている。

明暗法は、目がある対象に集中的に固定され、見渡すことが認められないときに、網膜上に形成される効果を作り出すべきである。（中略）このような理論、すなわち画像のより広いほうの部分の細部がぼやけていなければならないという理論は、議論の見通しが立たないであろう。（中略）この理論は間違いであって、多くの賢い画家を迷わせてしまう。目が理論的には同時にある一点しか見ていないというのは真実である。しかし、目は瞬間的にその焦点を変えるので、実際にはある点と同様に別の点も見ているのである。同じルールは、自然に対してするように画像にも適用されるべきである。（PE 122）

上記の引用文の中で、ロビンソンは人間の目における細部のボケに対して、目の瞬間的な焦点調節によって像の細部は保

たれるのだと主張している。焦点がぼやけた視覚像も細部が保たれた視覚像もどちらも人間の肉体に根差したものであるが、彼は前者の生理学的視覚を事実として受け止めつつ、後者の人間の目の実際の動きのほうを支持する。ロビンソンはカメラの目と同様に、実際のな人間の目を「微細な細部」と結びつけて論じているが、こうした「実際のな人間の目」の擁護は『写真における絵画的効果』において積極的な主張として繰り返されているわけではない。ロビンソンにとって、あくまでカメラの目と教育を受けた目との組み合わせが最優先されるべきものだったのである。

以上、一八六〇年代のロビンソンの写真論を考察してきたが、彼にとって自然とは芸術によって表わされるべき外部の対象であり、教育を受けた目によって絵画的効果を見出す場であった。ここでは、自然に忠実であるだけではなく、芸術家の手によって自然をより良くみせることが求められていた。それに対して、一八八〇年代のエマーソンの写真論は、ロビンソンとは異なる視覚観を提示している。そこで、次章ではエマーソンの写真論を詳しくみていくことにしたい。

二、通常の人間の目とカメラの目——エマーソンの視覚論

二・一、写真と生理学

一八八九年に『芸術を学ぶ学生のための自然主義写真』を出版した写真家エマーソンは、既存の絵画的諸法則を写真に適用させるといったロビンソンのような写真論とは異なり、生理学という科学の知見を用いて、書物に記された規則ではなく自らの主体的、身体的実践によってのみ修得可能な芸術を目指す写真論を構想していた⁽¹³⁾。

第一巻第一章「用語法」の中で、エマーソンは自然主義に関して次のように述べている。

我々にとって、印象主義は自然主義と同じ意味を示しているが、印象主義という語が芸術家や不合理同然なものに對

してすら、非常に多くの自由を与えているので、我々は自然主義という用語のほうを好む。というのも、後者において、作品は常に基準となる自然を参照するよう仕向けられるに違いないからである。(中略) 我々はこの用語によって、芸術による自然の印象の、真なる、自然な表現を意味することとする。(NP, 22)

ここにおいて、エマーソンの捉える視覚観が問題となるが、彼は「写実主義」において、どんなに遠くにあるものも、まるで近くで見るかのように細密に描かれることに疑問を呈し、自然主義における自然の見え方を記述する。

彼「『自然主義画家(引用者注)』は木の印象を、一〇〇ヤード離れて立つ際に彼に見えたように表現しようとするだろう。すなわち全体として捉えられ、そう見えるように捉えられ、様々な現象や偶発的な状況によってそうなるであろうように修正された木の印象を表現しようとするだろう。我々はそのような自然主義者の作品を、自然に忠実であると言うべきであり、写実主義者の作品は自然に対して不正確であると言わねばなるまい。(NP, 25)

上記の引用から、エマーソンの捉える自然とは、単なる外界にある自然という意味合いだけではなく、人間の「目に映る自然」という意味合いも含まれていることが分かる。そして、エマーソンの写真論では、目に映る自然を再現することが「自然に忠実」であることになる。ロビンソンにとって、自然への忠実さがカメラの目による直写的な自然の描写であったのに対し、エマーソンにおいては自然への忠実さは生理学的視覚現象や大気などの偶発的な状況下での肉眼に映るものの再現となっており、自然を捉える両者の視覚観は大きく異なっている。

エマーソンにおける生理学的視覚に関する考察は、第一巻第三章「視覚の現象と、そこから演繹される芸術理論」において、詳しく論じられている。その冒頭において、彼は次のように述べている。

最も素晴らしい芸術家は常に自然を解釈しようとし、彼らの芸術によって、できる限り人間の目の網膜上に作り出される印象に似せて、自然の印象を表現しようとしていたのだということを示されてきているが、今や科学的な根拠に基づいて、通常の人間の目が本当に見ているものを探求することが望ましいことであろう。(中略) 我々の仕事とは目下、人間の目の物理的、生理学的、心理学的な特性を調査することであり、科学が我々に許す限りにおいて、通常の目がどのように物事を見ているかに関してひとつの結論に達することである。(NP 97)

ロビンソンが強調していた「教育を受けた目」とは、人工的に開拓できるもの、すなわち変更可能な目であったのに対し、エマーソンの強調する「通常の人間の目」は生理学的視覚、すなわち遍く人々に共通する変更不可能な目であり、開拓することができない目である。

更に、エマーソンはジョーゼフ・ルコントやヘルマン・フォン・ヘルムホルツらの生理学的視覚に関する考察を参考にして、人間の目の欠陥による「ものの見方」への影響を論じている。彼によれば、人間の目の欠陥、例えば分散、非点収差、不透明性などによって、人間の目が捉える画像は鮮明さを失ってしまう⁽¹⁴⁾。理論的に完璧な目というものが存在しない以上、理論的に完璧な画像、すなわち細部にわたって鮮明な画像などあり得ないというのである⁽¹⁵⁾。そして、エマーソンはこれらの欠陥がそのまま写真レンズにも当てはまることを指摘し、カメラの目が再現するべきは細部にわたって鮮明な画像ではなく、通常の人間の目が見る「ものの見方」であると示した。それは一体どのような「ものの見方」なのだろうか。

エマーソンはヘルムホルツの文章を引用して、通常の人間の目による「ものの見方」が如何に不完全なものであるかを示している。

再度、彼「ヘルムホルツ(引用者注)」が言うには、「我々は見たいものを見る、そして正確にそれを見るのだ。我々

は、見ていないものに関しては、概してその瞬間には注意を向けていない。そして、如何に我々がそれを不完全に見ているかには気付かないのだ。」今や、これこそが芸術との関係において最も重要なことなのである。(NP 102)

「芸術との関係」という言葉からも分かるように、エマーソンはこうした通常の人間の目による「もの見方」を科学的な根拠に基づきつつ、カメラの目を用いて再現することが自然主義写真の芸術原理であると考えていた。そのことを示すように、彼は写真画像を制作する際、関心が向いていて目が正確に見ている部分は目が見るのと同じくらい鮮明に写すべきであるとしたが、人間の目は理論的に完璧ではないので、ほんの少しぼけさせる必要があると主張した。その一方で、彼は、関心が向かずに目が不完全にしか見ていない部分はそもそもおぼろげにしか見られていないので、そのように再現するべきだと強調したのである⁽¹⁶⁾。彼が第三章の最後に「全ての素晴らしい芸術は科学的な基礎を有している」(NP 120)と述べるのは、以上のことを念頭においていたからなのである。

二・二、エマーソンの写真論における複数の「もの見方」

今まで述べてきたことから明らかなように、エマーソンは生理学的知見を基礎とした「通常の人間の目」による「もの見方」の再現を重視し、芸術家の手業をなるべく排除しようとしたが、その一方でロビンソンが主張するような「教育を受けた目」の重要性についても考察している。第三巻第一章「教育を受けた視覚」において、彼は写真家が芸術家となるためには、植物や動物の生態、天候や天体の動きなど自然について学ばなければならないと強調し、次のように述べる。

学生は、なぜこの芸術的視覚の能力が開拓され、訓練される必要があるのかについて、今やはっきりと理解すべきである。というのも、画像のためのあらゆる示唆は自然から生じるというのが我々の根本的な原理であるので、まず自然

の中に像を見出し、その美に心打たれなければならない。その結果、我々はその像を感光板に留めるまでは安心できないのだ。(NP 234)

エマーソンがここで用いている「自然」という語は、ロビンソンと同様に、外界としての自然を意味している。先の引用でエマーソンは「様々な現象や偶発的な状況」による際の自然の見え方の再現を求めているが、彼の言う「様々な現象や偶発的な状況」には生理学的視覚現象のほかにも大気の影響など外界の自然現象も含まれている。このことを考えると、「教育を受けた視覚」の役割とはそうした外界の自然で起こる様々な現象や偶発事のなかから、撮影するに値すべきものを選択し、その美に心打たれるように構成することであるように思われる。そして、そのように美的なものとして枠付けられた自然は最終的に「通常の人間の目」の見方で再現されるのである。もちろん、写真史家のメアリー・ワナー・マリエンがエマーソンの写真論における生理学に基づいた視覚と芸術的な視覚の区別の不明瞭さを指摘しているように⁽¹⁷⁾、「教育を受けた視覚」における「教育」は絵画的諸規則なども含みこむことになるであろう。この点において、エマーソンの写真論はロビンソンの写真論のように規則に従っているものとみなされるかもしれない。しかし、あくまで彼にとつての目標は生理学的知見に基づいた「通常の人間の目」による「もの見方」の再現であり、それが最重要事項であった。ロビンソンが「実際の人間の目」とカメラの目を「微細な細部」という共通項で括ったのに対し、エマーソンはその共通項に対しては「覚えておかねばならないのは、目は写真レンズほど鮮明に物を見ていないということだ」(NP 119)と述べて否定しつつ、生理学的視覚と写真レンズ(すなわちカメラの目)とが共通して持つ「欠陥」のほうに注目する。そして、彼は、カメラの目は修正のきかない「通常の人間の目」による「もの見方」を忠実に再現するべきだとしたのである。

以上のことから、ロビンソンが教育を受けた目とカメラの目の調和的な一致を求めていたとすれば、エマーソンはカメラの目による「通常の人間の目」の再現を求めていたと言うことができるであろう。ただし、その際に両者の捉える「カメ

ラの目」は全く正反対のものであり、前者は微細な細部描写を特徴とし、後者は諸々の欠陥から生じる画像のボケを特徴としていた。彼らがどのような「ものの見方」の立場を取るかによって、カメラの目は全く異なる像を描き出すのである。

結びにかえて

本稿では、ロビンソンとエマーソンにおける自然を捉える際の目の働きに注目することで、両者の写真論がどのような思想のもとで構築されてきたのかを論じた。ロビンソンは構図（対角線やピラミッド形など）や明暗法といった諸法則に基づいた絵画理論を自然に適用させることで、理想的なかたちで自然の真実を追求しようとした。その際、自然を捉える目は絵画理論などの教育によって洗練されていて、自然の中にピクチャレスクな特質を見出すことが求められた。そして、人間の目が瞬時に焦点を調節し、微細な細部を捉えるように、カメラの目も焦点の合った状態を第一義とした。それに対して、エマーソンは様々な欠陥を有する通常の人間の目によって捉えられる自然こそ、写真家の目指すべき自然だと考え、生理学的な観点において自然への忠実さを追求しようとした。その際、自然を捉える目は教育で修正できる類のものではなく、細部のボケなどを生じさせてしまうことになるが、そうした目の欠陥を画像のうえに忠実に再現させることがカメラの目に求められたのである。先述のロビンソンとエマーソンの論争はまさにこうした違いから生じたのだが、両者ともに、各々が主張する「ものの見方」に従ってカメラの目の適性を擁護しているという点では共通している。先の『写真眼』におけるローの主張を拡大して解釈するならば、ロビンソンは絵画的視覚（教育を受けた目）を、エマーソンは生理学的視覚（通常の人間の目）をカメラの目によって「模倣」していると見ることもできるかもしれない。しかし、今までみてきたように、ロビンソンとエマーソンのそれぞれのうちには複数の「ものの見方」が存在し、対立や妥協、調和という過程を経ながら、目指すべき視覚のあり方が模索されていたのである。

ここで、本稿の冒頭に挙げたロビンソンによるエマーソン批判に立ち戻ってみよう。ロビンソンは、エマーソンの主張するぼやけた視覚像が科学的事実であることは認める。しかし、彼は、人間の目は瞬間的な焦点調節によって鮮明さは微妙に異なるものの全体に焦点の合った視覚像を我々に提供するのであり、そうした像を写真で再現するべきだと主張して、次のように述べる。

目が見たものをレンズのみで再現する、この絶対的な不可能性はコンビネーション・プリンティングによって、いつも簡単に可能となる⁽¹⁸⁾。

一八六九年の時点では「実際のな人間の目」はそれほど重要視されておらず、コンビネーション・プリンティングももっぱら感光性の問題として考察されていたのに対し、一八八九年の時点になると「実際のな人間の目」と「コンビネーション・プリンティング」は密接に結びつけられて、積極的な意義を有するようになっていく。しかし、本稿においてむしろ重要なのは、ロビンソンが写真レンズの再現不可能性を明白に示したことである。この意味するところは、瞬間的な焦点調節を行う「実際のな人間の目」とカメラの目（写真レンズ）が決定的に異なるものだとロビンソンが判断したということである。ロビンソンは複数の「ものの見方」を行き来するなかで、改めてカメラの目の特異性を意識するようになったのかもしれない。

一方、エマーソンもカメラの目と人間の目との間の「ズレ」をより強く意識するようになる。彼は一八九〇年に自身の自然主義写真論の否定宣言をする『自然主義写真の死』という小冊子⁽¹⁹⁾を私的に出版したあと、一八九九年に『芸術を学ぶ学生のための自然主義写真』（一八八九年）を大幅に加筆修正した改訂版（第三版）⁽²⁰⁾を刊行した。エマーソンは改訂後も通常の人間の目の見方をカメラの目によって再現するということを放棄することはなかったが、「我々の主張とは、生き

物は写真レンズのようには事物を見ていないということである⁽²¹⁾や「写真レンズと目は同じ画像を示さない」⁽²²⁾という文章を新たに加筆することで、カメラの目が通常の人間の目の見方とは異なることを一八八九年の頃よりも更に強調している。ここにおいて、ロビンソンとエマーソンはカメラの目の独自性を意識するという共通の土台のうえに立つことになるのである。

以上のことを考えると、ロビンソンとエマーソンの写真論のなかにも絵画的視覚や生理学的視覚を「模倣」するカメラの目ではなく、そうした模倣対象をもたない自律的なカメラの目の萌芽が現れているように思われる。そして、そのカメラの目の自律性は二十世紀以降の写真的視覚とも言えるような「写真眼」の登場を促すことになるのである。

凡例

本稿で扱う著作は以下の略号で示す。引用文中の強調はすべて原著者による。

PE: H. P. Robinson, *Pictorial Effect in Photography: being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers. To which is added a chapter on Combination Printing*, Piper & Carter, London, 1869. 本稿では Helios に代りプリント版 (1971) を用いる。

NP: P. H. Emerson, *Naturalistic Photography for students of the Art*, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, London, 1889. 本稿では Arno Press に代りプリント版 (1973) を用いる。

註

(1) Franz Roh & Jan Tschichold (eds), *Photo-auge 76 fotos der zeit*, akademischer verlag dr. Fritz wedekind & co, 1929.

(2) John Szarkowski, *The Photographer's eye*, MoMA, 1966.

- (3) William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual truth in the post-photographic era*. The MIT press, 1992. ハーバート・J・ミッチェル著、福岡洋一訳『リコンノイキュアーズ・ブー——デジタル画像による視覚文化の変容』アスキー出版局、一九九四年。
- (4) Franz Roh & Jan Tschichold (eds), *Photo-Eye 76 Photos of the Period*, 1973(Reprint ed), Arno Press, 1973, p. 14.
- (5) ロンニン・トマーソンの論争に關つては、以下の著作及び論文が詳しい。Nancy Newhall, P. H. Emerson *The Fight for Photography as a Fine Art*, An Aperture Monograph, 1975. Ellen Handy (ed), *Pictorial Effect Naturalistic Vision: the photographs and theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson*, Chrysler Museum, 1994. 豊原正智・大伏雅一「P. H. Emerson と H. P. Robinson の写真論争」大阪芸術大学紀要『藝術』二三三号、二〇〇〇年。
- (6) Nancy Newhall, P. H. Emerson *The Fight for Photography as a Fine Art*, 1975, p. 58. 上記の著作より、H. P. Robinson, “So Natural!”, *The British Journal Photographic Almanac*, 1889, pp.381-383 の一部が掲載されている。
- (7) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, The MIT Press, 1990. (シヨナサン・クレーリー 遠藤知巳訳『観察者の系譜』十月社、一九九七年)
- (8) G. Wharton Simpson (ed), *The Photographic News: A Weekly Record of the Progress of Photography* Vol. V, No. 142, May 24, Thomas Piper, 1861, p. 241.
- (9) William Gilpin, “On Picturesque Beauty” in *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: with a Poem, on Landscape Painting. To these are now added Two Essays, giving an Account of the Principles and Mode in which the Author Executed his own Drawings*, third edition, T. Cadell and W. Davies, London, 1808. 本稿では以下のロンリント版を参照した。Gavin Budge (ed), *Aesthetics and the Picturesque*, 1795-1840, Thoemmes Press, 2001, pp. 23-24.
- (10) 安西信一「ピクチャレスクの美学理論——ギルピン、プライス、ナイトをめぐって——」『美学』一五八号、一九八九年、三六〇—三七頁。
- (11) 一八八〇年代に刊行されたロンソンの著作においても、使用頻度は徐々に減っていくものの、「ピクチャレスク」という語は使われており、本稿で定義した第二と第三の意味で主に用いられている。以下のロンソンの著作を参照。H. P. Robinson and Captain W. de W. Abney, *The Art and Practice of Silver Printing*, Piper & Carter, 1881. H. P. Robinson, *Picture*

- Making by Photography*, Piper & Carter, 1884. H. P. Robinson, *Letters on Landscape Photography*, Scovill Manufacturing Company, New York, 1888.
- (12) “Condensed History of Pre-Journalistic Photography”, *The British Journal Photographic Almanac for 1866*, Henry Greenwood, London, pp. 102-106.
- (13) 「我々は本著作において芸術的観点から写真を扱おうと思う。我々が十分な量の科学を提供することで、自然主義写真を支持する意見のために提示された諸原理はよりよく理解されることになるであろう。そして、書物によって習得可能となるような芸術における教養はほとんど提供しないだろう。というのも、我々の支持する芸術は実践によってのみ習得されるべきものだからだ。」(NP 8)
- (14) 「これらのあらゆる不完全さの効果とは、完璧な画像をばやかせ、ほんやりさせることである。盲点による深刻な欠点は、ヘルムホルツによれば、気付かれない。なぜなら、「我々は不断に目を動かしているからである。また、目の不完全さは、我々がその瞬間には注意を向けていない箇所に殆ど常に影響を与えているからである。」(NP 101)
- (15) さて、理論的に完璧な目が存在するとすれば、特別な状況のもと、無限の距離において完璧な画像を形成するであろう。しかし、すでに示してきたように、人間の目は非常に不完全で、それゆえその画像は完璧ではない。たとえ大気が純粋なエーテルで他に何も無かった——というのも、自然にはこれを邪魔するような他の要因があるのだが——としても、人間の目は理論的に完璧な画像を形成することはできないだろう。」(NP 101)
- (16) 「画像は、ちょうど目が見るのと同じ程度に鮮明に作られるべきで、それ以上に鮮明に作られるべきではない。(中略)関心が向けられた主要部分は少し——ほんの少し——ほけさせ、一方、主要な対象の面以外のあらゆるものもまた、今まで述べてきたことからも明らかのように、少しほけさせるべきである。」(NP 119)
- (17) Mary Warner Marien, *Photography and Its Critics: A Cultural History, 1839-1900*, Cambridge University Press, 1997, p. 150.
- (18) *Ibid.*, p. 58.
- (19) P. H. Emerson, *The Death of Naturalistic Photography*, privately published, 1890.
- (20) P. H. Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art*, third edition, Darbarn and Ward, London, 1899.

本稿では Arno Press のリプリント版 (1973) を用いる。

(21) Ibid., p. 126.

(22) Ibid., p. 134.

(本研究は、日本学術振興会ならびに科学研究費補助金の助成によって行われた。)